

Zapomniana fototeka Działu Rękopisów Pruskiej Biblioteki Państwowej. Wokół problematyki niemieckich archiwów fotograficznych w zbiorach polskich

Ewa MANIKOWSKA

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
<https://orcid.org/0000-0001-6633-823X>

ABSTRAKT Artykuł jest pierwszym omówieniem archiwum fotograficznego Działu Rękopisów dawnej Pruskiej Biblioteki Państwowej (Preußische Staatsbibliothek), odnalezionego w ostatnich latach w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Analiza genezy i złożonej historii tej fototeki jest punktem wyjścia do szerszych rozważań nad mało rozpoznany zagadnieniem niemieckich archiwów fotograficznych w polskich zbiorach. W artykule proponowane jest szersze, wychodzące poza polsko-niemiecką perspektywę spojrzenie przez pryzmat roli przypisanej tego typu kolekcjom w międzynarodowej współpracy naukowej. Artykuł pokazuje również, że analizowana fototeka pełniła w Berlinie i w Warszawie podobne funkcje: w naznaczonych przez kryzys gospodarczy i utrudnione kontakty międzynarodowe międzywojennych Niemczech i powojennej Polsce była dla uczonych narzędziem odbudowy międzynarodowego statusu prowadzonych badań. Artykuł stawia również tezę, że nieformalne archiwum, z którego zbiorów po II wojnie światowej korzystali polscy historycy sztuki, mogło wpłynąć na znaczenie, jakie w polskiej historii sztuki zyskały badania ikonograficzne. **SŁOWA-KLUCZE** „Berlinka”, archiwa fotograficzne, badania i ochrona rękopisów, internacjonalizm w nauce, *Kunstschutz*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Preußische Staatsbibliothek

ABSTRACT *The Forgotten Photo Library of the Manuscript Department of the Prussian State Library: Investigating German Photographic Archives in Polish Collections.* In focus of this article is the photographic archive of the Manuscript Department of the former Prussian State Library (Preußische Staatsbibliothek), which was recently rediscovered among the holdings of the National Museum in Warsaw. The origins and complex history of this collection serve as a starting point for a broader examination of the under-researched issue of German photographic archives preserved in Polish memory institutions. Moving beyond a Polish-German perspective, the article analyses these collections through the wider lens of international scholarly cooperation. In addition, the article demonstrates that the Prussian State Library's photographic archive served similar functions in Warsaw as it had previously in Berlin. In interwar Germany and postwar Poland, both marked by economic crises and limited international contacts, it became a tool for scholars to restore the international status of their research. Furthermore, the article posits that the informal archive available to Polish art historians in the postwar years may have contributed to the prominence of iconographic research within Polish art history.

KEYWORDS “Berlinka”, photographic archives, manuscript research and preservation, internationalism in science, *Kunstschutz*, National Museum in Warsaw, Preußische Staatsbibliothek

PUNKTEM wyjścia dla tego artykułu jest fototeka (dalej: *Bildarchiv*; określana również jako *Bildersammlung*) Działu Rękopisów dawnej Pruskiej Biblioteki Państwowej (dalej: Biblioteka Państwowa)¹, która od końca II wojny światowej znajdowała się w Muzeum Narodowym w Warszawie (dalej: MNW). Kilka lat temu, przy okazji prowadzonej w tej instytucji przebudowy, istnienie tego obszernego niemieckiego zbioru, dotąd znanego nielicznym, wywołało konsternację i zaniepokojenie decydentów. Przechowywany przez dziesięciolecia w położonym na uboczu gabinecie kustosa Galerii Sztuki Średniowiecznej, nie był on ujęty w żadnym muzealnym inwentarzu czy rejestrze, nieznane były okoliczności, w jakich trafił do MNW. Kustosz, który spędził w jego otoczeniu kilkadziesiąt lat i zapewne jako jedyny mógł rzucić światło na losy, zawartość i znaczenie zbioru, od dawna nie żył. Można zatem stwierdzić, że *Bildarchiv* dosłownie „zaginął” zarówno w dokumentacji MNW oraz jego przestrzeni, jak i w pamięci pracowników.

Tego typu instytucjonalne „zaginięcia” nie są czymś wyjątkowym: fototeki, podobnie jak innego rodzaju archiwa i kolekcje badawcze, są poszerzane, zmieniane zgodnie z rozwojem nauki, adaptowane do nowych perspektyw, pytań i potrzeb. Nierzadko stają się bezużyteczne, zapomniane, nikt z nich nie korzysta². Dla decydentów odkrycie *Bildarchiv* wiązało się jednak z dużym wyzwaniem: kolekcja była niezaewidencjonowana i nieprzebadana, a jej prawdopodobna (aczkolwiek niepotwierdzona) proveniencja była niezwykle wrażliwa i nakładała na nich szczególne obowiązki.

W czasie II wojny światowej zasoby Biblioteki Państwowej zostały zabezpieczone m.in. na terenach Dolnego Śląska, które na mocy ustaleń konferencji poczdamskiej przypadły Polsce. Wśród tych zasobów znalazły się bezcenne elementy zbiorów rękopisów

(w tym autografy Marcina Lutra, Johanna Wolfganga Goethego i Johanna Gottfrieda Herdera, cenne iluminowane manuskrypty średniowieczne czy XVI-wieczne rysunki botaniczne i zoologiczne Karola Kluzjusza), kolekcji muzycznych (m.in. oryginalne partytury Jana Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta i Ludwiga van Beethovena) oraz starodruków (w tym najstarsze wydanie Biblii Lutra). „Berlinka” – jak potocznie określa się zbiory Biblioteki Państwowej znajdujące się w Polsce – przekazana jako depozyt państwa polskiego i do dziś przechowywana w Bibliotece Jagiellońskiej³, była – podobnie jak *Bildarchiv* – przez długi czas „zaginiona”. Jej istnienie nie zostało oficjalnie potwierdzone aż do lat 60. XX w. Dopiero dwadzieścia lat później, m.in. za sprawą presji badaczy z różnych stron świata, którzy od dłuższego czasu usiłowali trafić na trop interesujących ich rękopisów zaginionych w czasie wojny, zdecydowano się na pełne ujawnienie berlińskich zbiorów. Niewątpliwie spuścizna ta jest do dziś elementem niezwykle wrażliwym w stosunkach polsko-niemieckich. Podobnie jak inne sporne kolekcje i dobra kultury, które zostały przemieszczone po II wojnie światowej wskutek grabieży i zmian terytorialnych, „Berlinka” nie była – jak dotąd – przedmiotem polsko-niemieckiego porozumienia, które ostatecznie uregulowałoby jej status prawny⁴. Od upadku muru berlińskiego i zjednoczenia Niemiec tego typu wrażliwe i sporne kolekcje stały się jednak ważnym elementem bilateralnej współpracy na polu nauki i kultury. Polska i Niemcy, układając na nowo wzajemne relacje, zobowiązały się dołożyć szczególnych starań w celu ochrony i udostępniania znajdujących się na ich terytoriach miejsc pamięci, zabytków czy zbiorów będących wytworem kultury, nauki, tradycji drugiego narodu, zadeklarowały również współpracę w zakresie ich konserwacji, badania i szerokiego udostępniania⁵.

1. Do 1918 r. Biblioteka Królewska (Königliche Bibliothek), w latach 1918–1945 Pruska Biblioteka Państwowa (Preußische Staatsbibliothek), dziś – Biblioteka Państwowa w Berlinie (Staatsbibliothek zu Berlin).

2. Lorraine Daston, „Introduction: Third Nature”, w: *Science in the Archives. Past, Present, Futures*, red. Lorraine Daston (Chicago–London: University of Chicago Press, 2017), s. 8.

3. Zob. m.in. Michał Żółtowski, *Zbiory Biblioteki Pruskiej w Polsce. Studium przypadku* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012).

4. Andrzej Jakubowski, „Dziedzictwo kulturowe w stosunkach polsko-niemieckich w świetle norm i doktryny prawa międzynarodowego”, w: *Problemy prawne w stosunkach polsko-niemieckich u progu XXI wieku*, red. Władysław Czapliński, Bernard Łukańko (Warszawa: Scholar, 2009), s. 247–291.

5. Karolina Wierczyńska, „The Polish-German Cultural Heritage Relationship in 1990–2019 – Main Controversies and Areas of Progress”, *Santander Art and Culture Law Review* 4, nr 2 (2018), s. 233–240.

Dla głównego inwentaryzatora i głównego konserwatora MNW szczególne zobowiązania wynikające z odnalezienia niemieckiej kolekcji, a zwłaszcza konieczność włączenia jej do zasobów „Berlinki”, nie ulegały wątpliwości. Z przyczyn formalnych, politycznych, finansowych, koniunkturalnych, a przede wszystkim z powodu opieszałości decydentów zamiar ten został sfinalizowany dopiero po kilku latach, kiedy to do Krakowa trafiła fototeka, o której wiadomo było niewiele więcej niż w momencie jej ponownego odkrycia. Obecnie zbiór ten czeka na zewidencjonowanie i wstępne opracowanie. Należy żywić nadzieję, że niebawem udostępniony zostanie badaczom i szerszej publiczności.

Bildarchiv jest jednym z wielu „zapomnianych” niemieckich archiwów fotograficznych znajdujących się w polskich zbiorach. Na taki status złożyła się nie tyle ich nieaktualność czy nieprzydatność badawcza, ile trudna historia oraz związane z nią narodowe uprzedzenia. Artykuł ten pomyślany jest zatem zarówno jako pierwsze (bardzo wstępne) opracowanie *Bildarchiv*, jak i przyczynek do projektu szeroko zakrojonych badań nad problematyką niemieckich archiwów fotograficznych w polskich zbiorach. Odtwarzając genezę, proveniencję i historię tego przypadku, wskażę na nową perspektywę badawczą ich analizy. Bez negocjowania narodowej (polskiej i/lub niemieckiej) optyki, w jakiej są one przedstawiane w literaturze, uwzględnię ważny, a pomijany przez polskich badaczy kontekst. *Bildarchiv* jest bowiem wytworem internacjonalizmu, nurtu zapoczątkowanego w ostatniej ćwierci XIX w., który w zinstytucjonalizowanych formach ponadnarodowego współdziałania dopatrywał się głównego motoru rozwoju nauki, a także ważnego narzędzia przekraczającej polityczne granice współodpowiedzialności za dziedzictwo kulturowe i jego zbiory. Na charakter

i znaczenie tej współpracy, podobnie jak na złożoną genezę i proveniencję *Bildarchiv*, duży wpływ wywarły obie wojny światowe, po których za każdym razem trzeba było układać na nowo zasady międzynarodowych stosunków i współpracy⁶. Jak postaram się udowodnić, w tym okresie archiwa fotograficzne zostały uznane za ważną instytucję międzynarodowej współpracy na polu badania i ochrony zabytków; stały się też narzędziem przywracania zerwanych przez wojnę oraz konflikty ideologiczne i polityczne ponadnarodowych kontaktów między instytucjami i badaczami.

NIEMIECKIE ARCHIWA FOTOGRAFICZNE W POLSKICH ZBIORACH JAKO PROBLEM BADAWCZY

Współczesne zainteresowanie fenomenem historycznych archiwów fotograficznych dzieł sztuki i zabytków – czyli zbiorów o charakterze naukowym, dydaktycznym i dokumentacyjnym, tworzonych od końca XIX w. przy bibliotekach, muzeach, urzędach konserwatorskich czy stowarzyszeniach z inicjatywy samych badaczy, zakładów fotograficznych lub wydawniczych – znalazło swój oddźwięk w Polsce⁷. Co symptomatyczne, ważne miejsce w projektach naukowych i digitalizacyjnych poświęconych w większości konkretnym studiom przypadku zajęły kolekcje o genezie niemieckiej⁸. Chodzi tu zarówno o zbiory, które w wyniku zmian terytorialnych po I wojnie światowej wraz ze spuścizną niemieckich instytucji kulturalnych i naukowych stały się elementem polskiego dziedzictwa, jak i o archiwa fotograficzne, które należałoby określić mianem „poniemieckich”, a więc terminem ukułym po II wojnie światowej na określenie znacjonalizowanego mienia Rzeszy Niemieckiej i Wolnego Miasta Gdańska, niemieckich instytucji, stowarzyszeń, wspólnot religijnych

6. Elizabeth Crawford, *Nationalism and Internationalism in Science, 1880–1939. Four Studies of the Noble Population* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

7. Początek tego nurtu badawczego datuje się na pierwsze dziesięciolecie naszego wieku, a czołową instytucją w tym zakresie jest Kunsthistorisches Institut we Florencji (jeden z instytutów Towarzystwa Maxa Plancka), który od 2006 r. organizuje cykl międzynarodowych konferencji poświęconych zagadnieniu archiwów fotograficznych.

8. Zob. m.in. Stanisława Trebunia-Staszela, „Lud zdolny do życia”. *Górale podhalańscy w oczach niemieckiego okupanta* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Liber Pro Arte, 2019); Kamila Kłudkiewicz, „Spuścizna niemiecka, kierunek polski. Zbiór reprodukcji Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim”, *Artium Quaestiones* 33 (2022), s. 135–161; Wojciech Walanus, *Kraków 1940. Kampania fotograficzna Staatliche Bildstelle* (Kraków: Universitas, 2017); Ewa Manikowska, „Visualising the Eastern Front: Heimatschutz and Survey Photography During the First World War”, *Acta Poloniae Historica* 113 (2016), s. 113–137; *Prusy Wschodnie – dokumentacja historycznej prowincji. Zbiory fotograficzne dawnego urzędu Konserwatora Zabytków w Królewcu*, red. Jan Przykowski (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2006).

i obywateli. Współczesne zainteresowanie tego typu zbiorami nie jest przypadkowe. Świadczy ono o sile i różnorodności fenomenu niemieckich archiwów fotograficznych. Fototeiki z tego kręgu naukowego zachowane w zbiorach polskich stanowią ważne źródło wiedzy o zabytkach (nie tylko artystycznych, lecz także archeologicznych, etnograficznych czy przyrodniczych) znajdujących się we współczesnych granicach Polski i Niemiec oraz działalności mało dotąd zbadanych niemieckich instytucji czy stowarzyszeń. Są też punktem wyjścia do szerszych badań nad różnymi aspektami dziedzictwa, historii sztuki, fotografii czy ochrony zabytków⁹. Zainteresowanie tymi zbiorami wynika również ze szczególnego miejsca, jakie badania nad archiwami fotograficznymi zajmują w niemieckiej historiografii. Polskie poszukiwania mogą zatem znaleźć punkt odniesienia – zarówno w warstwie problemowej, źródłowej, jak i metodologicznej – w całkiem już obszernej literaturze oraz zakończonych lub trwających projektach digitalizacyjnych i naukowych¹⁰. Odtworzenie niemieckiego kontekstu archiwów fotograficznych, ich analiza przez pryzmat już wypracowanych kwestionariuszy nie wyczerpuje jednak związanej z nimi problematyki. Równie istotna jest bowiem polska historia tych zbiorów, a prawdziwym wyzwaniem są ich niemieckie i polskie, połączone losy.

Metodologia badań historycznych archiwów fotograficznych opiera się na skrupulatnej analizie ich systemów porządkowania i opisu, wymaga odtworzenia edukacyjnych, naukowych czy instytucjonalnych celów oraz uwarunkowań. Tym samym stawia w centrum uwagi ich nieraz złożoną proveniencję. Kamila Kludkiewicz w opracowaniach niemiecko-polskiej kolekcji fotograficznej zachowanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza skrupulatnie analizuje każdy etap historii tego zbioru, który w przeciagu

zaledwie półwiecza funkcjonował w ramach różnych niemieckich i polskich instytucji, był kształtowany i wykorzystywany na zmianę przez polskich i niemieckich badaczy, stanowił odzwierciedlenie i narzędzie niemieckiej i polskiej historii sztuki¹¹. Wojciech Walanus, który od lat opracowuje Fototekę Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, wydzielił w jej ramach kolekcję zdjęć zabytków Krakowa z 1941 r. wykonanych na zlecenie Instytutu Niemieckich Prac na Wschodzie (Institut für Deutsche Ostarbeit). Jego szczegółowe badania nad tym zespołem nie ograniczyły się wyłącznie do niemieckiej historii. Analizując wykorzystanie składających się nań fotografii w publikacjach, zauważył ich powojenną popularność wśród polskich historyków sztuki. Znakomitej jakości ujęcia, które powstały z myślą o wydawnictwach w duchu nazistowskich badań wschodnich, w nowym narodowym kontekście wykorzystane były w sztandarowych publikacjach poświęconych sztuce polskiej¹².

Przywołane dwa studia przypadku więcej łączy niż dzieli, stąd na ich podstawie można pokusić się o sformułowanie szkicowego kwestionariusza odnoszącego się do specyficznej problematyki niemieckich archiwów fotograficznych w polskich zbiorach. Co dzieje się z tego typu kolekcjami w momencie, w którym nagle zmieniają się ich uwarunkowania – instytucje, w których były przechowywane, ludzie, którzy je tworzyli, porządkowali i z nich korzystali, język używany do ich opisu? Jaką wartość mają zbiory odzwierciedlające niemieckie koncepcje i kanony dziedzictwa, niemiecką historiografię (w tym badania wschodnie) w nowym kontekście narodowym? Czy w niemieckim dziedzictwie i nauce jest luka po tych kolekcjach? Ten bardzo wstępny i szkicowy kwestionariusz w centrum uwagi stawia złożoną narodową dychotomię zbiorów, których czas powstania i rozwoju przypada na okres dwóch

9. O metodologii badań nad historycznymi archiwami fotograficznymi dzieł sztuki i zabytków zob. *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. Costanza Caraffa (Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2011).

10. Badania te, podobnie jak w Polsce, koncentrują się na konkretnych studiach przypadku. Zob. np. *Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven*, red. Julia Bärnighausen et al. (Bielefeld: Kerber, 2020); Angela Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg* (Berlin: De Gruyter, 2009); *Die Fotografie und ihre Institutionen. Von der Lehrsammlung zum Bundesinstitut*, red. Anja Schürmann, Kathrin Yacavone (Berlin: Reimer, 2024).

11. Kludkiewicz, „Spuścizna niemiecka, kierunek polski”; ead., „The History and Role of the Institute of Art History Photo Archive in the 100 Years of Research and Education in Poznań. General Characteristics and the Result of Preliminary Research”, *Krzysztofor. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa* 37 (2019), s. 59–68.

12. Walanus, *Kraków 1940*.

wojen światowych. Stąd ich analiza – obok naświetlenia uwarunkowań instytucjonalnych, naukowych czy edukacyjnych – wymaga umieszczenia w szerszym kontekście historycznym i politycznym, w szczególności na tle polsko-niemieckiego konfliktu, który toczył się w tym okresie zarówno w sferach geopolitycznej, jak i kulturalnej oraz naukowej. Konieczne jest także uwzględnienie zmian terytorialnych, ludnościowych czy prawnych oraz szerszego tła instytucjonalizacji i biurokratyzacji zabytków, koncepcji dziedzictwa i jego ochrony. Nie są to jednak kwestie, które należy rozpatrywać jedynie przez pryzmat narodowy.

ARCHIWA FOTOGRAFICZNE JAKO NARZĘDZIE WSPÓŁPRACY MIĘDZYNARODOWEJ NA POLU NAUKI I OCHRONY ZABYTKÓW W DOBIE DWÓCH WOJEN ŚWIATOWYCH

Wydane w 1927 r. światowe repertorium kolekcji fotograficznych reprodukcji dzieł sztuki było jedną z pierwszych inicjatyw Międzynarodowej Komisji Współpracy Intelktualnej (Commission Internationale de Coopération Intellectuelle; dalej: CICI)¹³. Celem tego organu, założonego przy Lidze Narodów i zrzeszającego wybitnych uczonych i intelektualistów, było przywrócenie światowych kontaktów naukowych, artystycznych i literackich, zerwanych w czasie Wielkiej Wojny, oraz nadanie im nowych i trwałych ram¹⁴. Repertorium było skromną realizacją znacznie

ambitniejszego projektu autorstwa Édouarda Michela (1873–1953), kustosa Luwru, znawcy malarstwa flamandzkiego, który zakładał utworzenie we wszystkich państwach archiwów fotograficznych poświęconych sztuce i zabytkom, sporządzenie światowego inwentarza tych zbiorów oraz zbudowanie kanałów międzynarodowej wymiany zdjęć¹⁵. Inicjatywa CICI wynikała ze świadomości rosnącego znaczenia fotografii w badaniach nad dziedzictwem i w jego ochronie, a biorący w niej udział członkowie sekcji artystycznej i literackiej – wybitni historycy sztuki, krytycy i literaci, będący wówczas u progu kariery – odwoływali się do własnych doświadczeń¹⁶. Pietro Toesca (1877–1962) przed wojną aktywnie uczestniczył w dyskusjach nad instytucjonalizacją archiwów fotograficznych dzieł sztuki i zabytków, postulując m.in. utworzenie zorganizowanej sieci kolekcji fotograficznych przy włoskich muzeach, archiwach i bibliotekach¹⁷. Henri Focillon (1881–1943) widział fotografię w szerszym kontekście reprodukcji dzieł sztuki, przywołując w dyskusji przykład gabinetu odlewów gipsowych Wydziału Literatury na Uniwersytecie w Lyonie, który przed wojną stał się pod jego kierownictwem jedną z najważniejszych francuskich kolekcji tego typu¹⁸. Paul Valéry (1871–1945), patrząc z perspektywy krytyka i literata, podkreślał znaczenie inicjatyw prywatnych i amatorskich dla tworzenia fotograficznych dokumentacji dzieł sztuki¹⁹. W dyskusjach prowadzonych na forum CICI wybrzmiewały jednak

13. „Collections de reproductions photographiques des oeuvres d'art”, *Cahiers des relations artistiques*, nr 2 (1927).

14. Jean-Jacques Renoliet, *L'UNESCO oubliée, la Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919–1946)* (Paris: Publications de la Sorbonne, 1999); Ana Filipa Vrdoljak, Lynn Meskell, „Intellectual Cooperation Organisation. UNESCO and the Culture of Conventions”, w: *The Oxford Handbook of International Cultural Heritage Law*, red. Ana Filipa Vrdoljak, Francesco Francioni (Oxford–New York: Oxford University Press, 2020), s. 15–17.

15. [Édouard Michel], *Rapport sur un projet d'inventaire international des photographies exécutées d'après les oeuvres d'art*, United Nations Library and Archives w Genewie (UNLA) C.I.C.I.-L.A.-4_FR: Institut International de Coopération Intellectuelle. *Rapport à la sous-commission des lettres et des arts sur l'activité de la section des relations artistiques*, Annexe 4.

16. Por. dyskusje nad projektem w protokołach obrad sekcji artystycznej i literackiej CICI. UNLA, C.I.C.I.-L.A.-4_FR; R1079/13C/49075/45160; C-87-M-43-1926-XII_FR; R1036/13C/49053/14297.

17. O znaczeniu fotografii w badaniach i działalności Toeski zob. *Pietro Toesca e la fotografia*, red. Paola Callegari, Edith Gabrielli (Milano: Skira Editore, 2009).

18. O znaczeniu fotografii w badaniach i działalności Focillona zob. Colin Lemoine, „Photographie et cinéma chez Henri Focillon: illustrer, sérier, diffuser et enseigner. La renouvellement d'un discipline”, *Revue d'Art Canadienne / Canadian Art Review* 31, nr 1–2 (2006), s. 55–63.

19. O fotografii w myśli Valéry'ego zob. Tsukamoto Masanori, „La photographie dans l'oeuvre critique de Paul Valéry”, *Textimage*, nr 8 (2017), dostęp 1 lipca 2024, https://www.revue-textimage.com/13_poesie_image/tsukamoto1.html.

nie tylko echa przedwojennych doświadczeń, ale przede wszystkim współczesne wyzwania. Choć tego typu obserwacje nie zostały sformułowane wprost, członkowie CICI musieli zdawać sobie sprawę z ogromnego wpływu wojny na znaczenie przypisane archiwom fotograficznym. Przerwane podróże i kontakty naukowe sprawiły, że wielu badaczy na dobre wprowadziło zdjęcia do swojego warsztatu. Fotografia stała się też niezbędnym narzędziem ochrony zabytków na wszystkich frontach wojennych. Do tego dochodziły zmiany technologiczne, dzięki którym zbiory reprodukcji fotograficznych już na kilka lat przed wybuchem wojny zaczęły rozrastać się w postępie geometrycznym, czyniąc z zamysłu sporządzenia ich światowego inwentarza już na starcie projekt tyle ważny, co utopijny.

Ponadnarodowe myślenie o archiwach fotograficznych propagowane przez CICI było zatem ważną próbą zmierzenia się z nowymi wyzwaniami i nową powojenną rzeczywistością. Przywrócenie dotychczasowych praktyk współpracy w ramach międzynarodowych komitetów i biur wymiany odlewów gipsowych, książek czy okazów przyrodniczych²⁰ wiązało się nie tylko z wyzwaniami wynikającym z przerwanych kontaktów dyplomatycznych, kulturalnych i naukowych, lecz także z koniecznością ich odbudowy w zupełnie nowej sytuacji geopolitycznej. Odnośne przemyslenia członków CICI odnajdziemy chociażby w dyskusjach nad imperatywem ustanowienia narodowych archiwów fotograficznych: nowe państwa, które dopiero budowały swoje struktury i instytucje, były ich przecież pozbawione. Nie bez znaczenia był również fakt, że zabytki i/lub dokumentujące je archiwa fotograficzne niejednokrotnie zmieniły przynależność państwową i narodową. Wydaje się, że członkowie sekcji byli konsekwentni tych zmian świadomi – zauważali np. znaczenie, jakie archiwa fotograficzne istniejące w jednych państwach mogą mieć dla poznania dziedzictwa drugich. W projekcie Michela i dyskusji nad nim silnie pobrzmiewały również echa poczynionych przez wojnę spustoszeń: fotografie niejednokrotnie były jedynym świadectwem zniszczonych bezpowrotnie zabytków, a wiele z nich

znajdowało się w archiwach tworzonych w czasie wojny, kiedy to z inicjatywy państwowej lub oddolnej starano się dokumentować wszystko, co było zagrożone grabieżą lub dewastacją. Michel, określając zdjęcia mianem „dowodów osobistych” (*fisches d'identité*)²¹, wskazywał na przypisaną im funkcję repozytoriów „esencji” naukowej i estetycznej dzieł sztuki. Jego zdaniem archiwa fotograficzne mogły odegrać ważną rolę w zapobieganiu fałszerstwom dzieł sztuki, a przede wszystkim – w ich ochronie. Dalekosiężnym celem inicjatywy Michela miało być utworzenie archiwów, w których znajdują się „dowody osobiste” wszystkich zabytków. Pomysł ten, choć utopijny, został podchwycony przez członków CICI, którzy za priorytetowe uznali wykonanie dokumentacji obiektów najbardziej narażonych na zniszczenie – słabo rozpoznanych, znajdujących się na prowincji, pozbawionych właściwej opieki.

Repertorium przygotowane pod egidą CICI stanowiło odzwierciedlenie myślenia o zabytkach, ich badaniu i ochronie, opartego na odpowiedzialności państw i współpracy między nimi. Zgodnie z tą filozofią nie było hierarchii dziedzictwa poszczególnych krajów, a także podziału na dzieła mniej i bardziej ważne. Narodowe archiwa fotograficzne miały składać się na światowy inwentarz dzieł sztuki i zabytków, a ich lista opublikowana w 1927 r., uporządkowana wedle klucza państwowego, miała być tego inwentarza zaczątkiem. Inicjatorzy repertorium, zdając sobie sprawę z jego niekompletności i poważnych braków, planowali opublikowanie w najbliższej przyszłości rozbudowanej i uzupełnionej edycji. Nigdy do tego nie doszło, a nowa wersja repertorium ukazała się dopiero w 1950 r. pod szyldem UNESCO²². Instytucja ta, ustanowiona po zakończeniu II wojny światowej przy Organizacji Narodów Zjednoczonych, była w nowej rzeczywistości geopolitycznej następczynią CICI i innych organów zajmujących się współpracą międzynarodową na polu nauki, kultury i edukacji w ramach Ligi Narodów²³. Jest zatem wielce symptomatyczne, że w centrum jednej z pierwszych inicjatyw UNESCO, których szeroko zakreślonym celem była budowa pokoju na świecie

20. O tym aspekcie wymiany międzynarodowej zob. Ewa Manikowska, Aleksandra Fedorowicz-Jackowska, Kamila Khudkiewicz, Wojciech Walanus, Marzena Woźny, *Porządek dziedzictwa w XIX wieku. Polskie pojęcia i wyobrażenia* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2023), s. 430.

21. [Édouard Michel], *Rapport sur un projet d'inventaire international des photographies exécutées d'après les oeuvres d'art*.

22. UNESCO *Répertoire International des archives photographiques des oeuvres d'art* (Paris: Dunod, 1950).

23. Vrdoljak, Meskill, *Intellectual Cooperation Organisation*, s. 13–39.

w oparciu o współpracę międzynarodową, znalazły się archiwa fotograficzne. Zawarta w tym przedsięwzięciu idea ponadnarodowej współodpowiedzialności za dziedzictwo oraz ponadnarodowego wysiłku w celu jego ochrony i zbadania przetrwała zatem próbę kolejnej, katastrofalnej w skutkach wojny światowej, i jest po dziś dzień ważnym filarem działalności UNESCO.

STUDIUM PRZYPADKU: *BILDARCHIV* PRUSKIEJ BIBLIOTEKI PAŃSTWOWEJ

Utopijny projekt światowego inwentarza fotografii zabytków nie został zrealizowany ani pod auspicjami Instytutu, ani UNESCO. Stanowiące jego fundament myślenie o badaniu i ochronie dziedzictwa w kontekście ponadnarodowym znalazło jednak swoje odzwierciedlenie w mniejszych i większych archiwach fotograficznych zakładanych bądź rozbudowywanych w dwudziestolecie międzywojennym. Wśród nich znalazł się wspomniany w repertorium *CICI Bildarchiv*²⁴. Jego geneza, przypisane funkcje oraz zbudowane wokół fototeiki sieci kontaktów odzwierciedlają nie tylko znaczenie, jakie w tym okresie zyskały archiwa fotograficzne w badaniach i ochronie dziedzictwa kulturowego, lecz także przydzieloną im rolę ważnego katalizatora międzynarodowej współpracy uczonych i instytucji w złożonej powojennej rzeczywistości.

Bildarchiv został szczegółowo opisany w 1936 r. na łamach wpływowego niemieckiego czasopisma bibliotekoznawczego „Zentralblatt für Bibliothekswesen” przez Alberta Böcklera (1892–1957), jego twórcę i opiekuna²⁵. Ten kustosz Biblioteki Państwowej i historyk sztuki średniowiecznej podkreślał, że archiwum fotograficzne, udostępniane w czytelni Działu Rękopisów, powstało w odpowiedzi na warunki, w jakich przyszło prowadzić badania w czasie wojny i po jej zakończeniu. Przerwane kontakty dyplomatyczne, brak dostępu do wielu zbiorów, szalejąca po wojnie inflacja sprawiły, że tylko nieliczni mogli przedsięwziąć dalsze podróże, a głównym miejscem pracy badacza rękopisów – paleografa, historyka, filologa, muzykologa, orientalisty

czy historyka sztuki – stały się najważniejsze krajowe czytelnie rękopisów, w których korzystano nie tylko z miejscowych zbiorów, lecz – dzięki technikom reprodukcyjnym (a zwłaszcza fotografii) – także z obiektów znajdujących się w kolekcjach na całym świecie. Wilhelm Köhler (1884–1959), uznany badacz karolińskiego malarstwa miniaturowego, profesor historii sztuki średniowiecznej na Uniwersytecie Harvarda i pierwszy dyrektor afiliowanego przy tej uczelni instytutu badań nad kulturą bizantyńską Dumbarton Oaks, we wspomnieniu pośmiertnym Böcklera uchwycił wagę tej zmiany. Przyjaciół i ceniony znawca iluminowanych manuskryptów był dla niego przede wszystkim twórcą nowoczesnej podręcznej czytelni, osobą, bez której wysiłku i wiedzy nie sposób było badać w Berlinie zagadnień malarstwa miniaturowego²⁶. Autorzy powojennych raportów Bibliothèque nationale również zwrócili uwagę na nową prawidłowość: nawet w kilka lat po zakończeniu Wielkiej Wojny, przewiezieniu do Paryża najcenniejszych zbiorów zabezpieczonych w składnicy w Tuluzie i przywróceniu normalnego funkcjonowania paryskiej biblioteki, czytelników w dziale rękopisów, odwiedzanym niegdyś licznie przez Niemców i Austriaków, nie było tylu, co przed wojną²⁷. Oczywiście, badacze z tych krajów nie mieli wstępu do Bibliothèque nationale w czasie wojny i w kilka lat po jej zakończeniu, kiedy to zerwane relacje dyplomatyczne rzutowały również na współpracę kulturalną i naukową, ale w przedwojennej liczbie z paryskich zbiorów rękopiśmiennych nie korzystali również uczeni z innych zagranicznych ośrodków, a odnotowana zmiana w ilości i strukturze narodowej czytelników zbiorów specjalnych była wynikiem szerszych, uchwyconych przez Böcklera zmian²⁸.

Ważnym celem *Bildarchiv* było gromadzenie fotografii manuskryptów niezbędnych do badań prowadzonych przez uczonych niemieckich i przez odwiedzających Berlin naukowców zza granicy. Böckler, który do zespołu Biblioteki Państwowej dołączył w 1925 r., nie musiał zaczynać od zera: w dziale rękopisów znajdowały się już dwa duże zespoły fotografii, pozyskane na

24. „Collections de reproductions photographiques des oeuvres d’art”, s. 12.

25. Albert Böckler, „Das Bildarchiv der Preussischen Staatsbibliothek”, *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 53, nr 3 (1936), s. 134–142.

26. Wilhelm Köhler, „Albert Böckler 23 I 1892 – 5 VII 1957”, *Kunstchronik* 12, nr 6 (1959), s. 169–173.

27. *Rapport a Monsieur le Ministre de l’Instruction publique et des Beaux-arts sur l’activité de la Bibliothèque nationale pendant les années 1918 à 1920*, Archives de l’Université catholique de Louvain (AUC Louvain), fonds Henri Omont 49, s. 3–7, 36–37.

28. *Rapport a Monsieur le Ministre de l’Instruction publique et des Beaux-arts sur l’activité de la Bibliothèque nationale pendant les années 1920 à 1921*, s. 4.

potrzeby zatrudnionych w nim uczonych. Najstarszym był tzw. *Teufelsche Sammlung* – zdjęcia wybranych stron, miniatur, ozdobnych inicjałów czy marginesów skarbów Bawarskiej Biblioteki Państwowej, owoc kampanii z przełomu wieków (gdy księżnica była jeszcze królewską), przeprowadzonej przez Carla Teufela (1845–1912), nadwornego fotografa dworu bawarskiego²⁹. Seria ta, licząca kilka tysięcy klisz, wykonana z myślą o planowanym przez Bibliotekę wielotomowym wydawnictwie faksymilowym jej najcenniejszych iluminacji³⁰ (il. 1), wzbudziła szersze zainteresowanie badaczy i miłośników w 1909 r., kiedy to przy okazji zorganizowanego w Monachium IX Kongresu Historyków Sztuki na specjalnie zaaranżowanej z tej okazji wystawie po raz pierwszy pokazano szerszej publiczności najbardziej wartościowe dzieła iluminacji przechowywane w monachijskiej księżnicy. W odpowiedzi na liczne zapytania o reprodukcje Georg Leidinger (1870–1945), dyrektor Działu Rękopisów, kurator wystawy i inicjator kampanii fotograficznej, zamieścił inwentarz klisz i ich cennik w opublikowanym katalogu ekspozycji³¹. Inwentarz ten stał się dla Leidingera również narzędziem oficjalnej współpracy z europejskimi i amerykańskimi bibliotekami, które mogły się poszczycić ważnymi zbiorami rękopisów iluminowanych. Wybrane zestawy zdjęć trafiły bowiem przed i po wojnie zarówno do podręcznych archiwów uczonych i miłośników, jak i do działów rękopisów takich instytucji jak Austriacka Biblioteka Narodowa³².

Zupełnie inny charakter miał drugi zbiór fotografii, który stał się zaczątkiem *Bildarchiv*³³. Chodzi o dwa duże zespoły reprodukcji wykonanych podczas I wojny

światowej pod kierunkiem czołowych niemieckich paleografów i mediewistów w ramach programu ochrony zabytków na terenach okupowanych (*Kunstschutz*)³⁴. W Belgii niemieccy historycy sztuki służący w armii jako oficerowie odpowiedzialni za ochronę zabytków zagrożonych działaniami wojennymi (*Kunststoffizierern*) – jak np. Adolph Goldschmidt (1863–1944), nauczyciel całej generacji niemieckich mediewistów, i wspomniany już Wilhelm Köhler – nadzorowali fotografowanie wybranych miniatur i dekoracji najcenniejszych rękopisów w ramach znacznie szerszego projektu dokumentacyjnego, który był odpowiedzią na poważne zarzuty stawiane Niemcom po złupieniu i zniszczeniu Leuven w sierpniu 1914 r.³⁵ We Francji kampania poświęcona wyłącznie manuskryptom przeprowadzona została nieco później – pod koniec 1917 r., kiedy to w składnicy urządzonej w Valenciennes zostały zabezpieczone dzieła sztuki, archiwalia, zbiory biblioteczne i rękopisy ewakuowane z bibliotek uniwersyteckich i miejskich, kolekcji kościelnych i prywatnych znajdujących się na terytoriach zagrożonych przesuwającym się frontem³⁶. Jej inicjatorami były Pruska Akademia Nauk i Królewska Biblioteka w Berlinie (poprzedniczka Biblioteki Państwowej), a za realizację odpowiedzialni byli Hermann Degering (1866–1942), dyrektor berlińskiego gabinetu rękopisów, oraz Köhler³⁷. Organizując obie kampanie, niemieccy uczeni powoływali się na uniwersalne pryncypia ochrony zabytków oraz na imperatyw badań naukowych³⁸. Zauważyć przy tym należy, że ze względu na powszechnie przyjęte zasady udostępniania, reprodukcji czy publikacji manuskryptów oba przedsięwzięcia nie miałyby szansy na realizację w czasach pokoju.

29. Böckler, „Das Bildarchiv der Preussischen Staatsbibliothek”, s. 136–137.

30. *Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, t. 1–5, red. Georg Leidinger (München: Riehn & Tietze, 1912–1914). Po wojnie wydawnictwo kontynuowane jako *Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, t. 6–9, red. Georg Leidinger (München: Riehn & Reusch, 1921–1928).

31. Georg Leidinger, *Miniaturen aus Handschriften der Königl. Hof- und Staatsbibliothek München* (München: Riehn & Tietze, 1912).

32. *Photographien-Tausch mit der Nationalbibliothek Wien 1923–1927*, Bayerisches Staatsbibliothek, Bildarchiv E. 31.

33. Böckler, „Das Bildarchiv der Preussischen Staatsbibliothek”, s. 136–137.

34. Szerzej o *Kunstschutz* w Belgii i we Francji zob. Christina Kott, *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées 1914–1918* (Bruxelles: Peter Lang Verlag, 2006).

35. O tej kampanii fotograficznej zob. *Le patrimoine de la Belgique vu par l'occupant. Un heritage photographique de la Grande Guerre*, red. Christina Kott, Marie-Christine Claes (Brussels: Maison CFC, 2018).

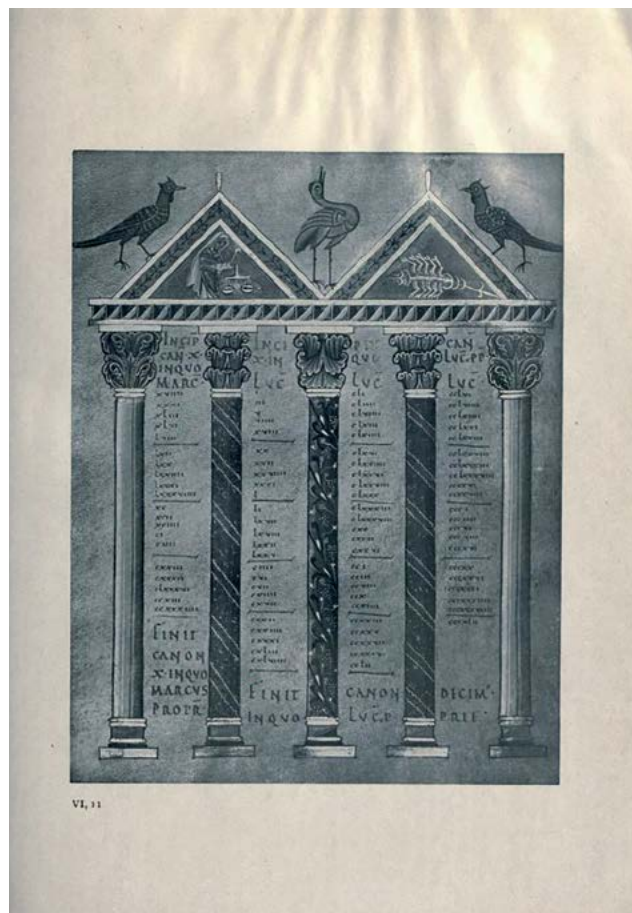
36. Kott, *Préserver l'art de l'ennemi?*, s. 350–352.

37. Böckler, „Das Bildarchiv der Preussischen Staatsbibliothek”, s. 137.

38. Ibid.

W przedwojennych warunkach znormalizowanych relacji dyplomatycznych i naukowych zamówienie lub wykonanie nawet pojedynczego zdjęcia było obwarowane licznymi ograniczeniami. Na przykład w paryskiej Bibliothèque nationale konieczne było uzyskanie zgody oraz autoryzacji dla fotografa wybranego do tego przedsięwzięcia, zdjęcia musiały być wykonane w specjalnym atelier, które można było zająć maksymalnie na tydzień, rękopisy dostarczane były za szkłem, dwie odbitki musiały zostać przekazane do Działu Rękopisów³⁹. Przy rozpatrywaniu wniosków o zgodę na fotografowanie kustosze tej i innych europejskich bibliotek kierowali się bezwzględnie stanem zachowania rękopisów, prawami własności, wagą naukową przedsięwzięcia, dlatego też odrzucali nawet te zgłoszenia, które przesyłane były drogą dyplomatyczną. Dla francuskich i belgijskich badaczy i bibliotekarzy niemieckie kampanie fotograficzne, które nie były konsultowane z prawowitymi opiekunami zbiorów, stanowiły poważne naruszenie zasad i dobrych zwyczajów leżących u podstaw współpracy naukowej. Po zakończeniu wojny podjęli oni oficjalne starania o restytucję wojennych kolekcji fotograficznych, powodowani przekonaniem, że winny stać się one podstawą rozwoju belgijskich i francuskich bibliotek, belgijskiej i francuskiej nauki, a kontrola nad wykorzystaniem w badaniach czy publikacjach reprodukcji zabytków narodowego dziedzictwa powinna być w rękach francuskich i belgijskich decydentów.

Według repertorium CICI kolekcja *Bildarchiv*, na którą składały się w większości omówione wyżej zespoły, liczyła około dziesięciu tysięcy odbitek⁴⁰, a niespełna dekadę później jej zasób powiększył się niemal trzykrotnie⁴¹. Böckler poszerzał zbiory systematycznie, przy czym koncentrował się przede wszystkim na większych zespołach fotografii, które pozyskiwał dzięki współpracy z niemieckimi i zagranicznymi bibliotekami, badaczami oraz archiwami fotograficznymi⁴². Wśród głównych partnerów gabinetu rycin wymienił Staatliche Bildstelle – państwowe archiwum fotograficznej dokumentacji zabytków założone w 1921 r. w Berlinie na bazie Königlich-Preussischen Meßbildanstalt, do którego zbiorów drogą darów i zakupów trafiły m.in. podręczne kolekcje niemieckich mediewistów i historyków sztuki,



1 Faksimilowa reprodukcja tablic kanonów z Ewangeliarza pochodzącego ze skarbca katedry w Bambergu (Cod. lat. 4454) z *Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München* pod red. Georga Leidinger, t. 6 (München 1921), tabl. VI.11

np. Friedricha Winklera (1888–1965), Wilfreda Merton (1888–1957) i Adolpha Goldschmidta. Równie ważna była współpraca z działającym od 1913 r. przy Uniwersytecie w Marburgu archiwum fotograficznym, prowadzącym w dwudziestolecie międzywojennym szeroko zakrojone kampanie fotograficzne, w tym te poświęcone dokumentacji malarstwa miniaturowego (np. w zbiorach Leningradu), oraz z Rheinisches Bildarchiv, w strukturze założonego w 1926 r. Rheinisches Museum w Kolonii. Wśród najważniejszych instytucji zagranicznych, z którymi współpracował Böckler, znalazły się The Courtauld Institute of Art oraz archiwum

39. *Règlement de la Bibliothèque nationale, approuvé le 31 janvier 1894 par le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts et des cultes*, art. 113–125: *Dispositions concernant la photographie* (Paris: Imprimerie nationale, 1895).

40. „Collections de reproductions photographiques des oeuvres d'art”, s. 12.

41. Böckler, „Das Bildarchiv der Preussischen Staatsbibliothek”, s. 134.

42. Ibid.

fotograficzne École pratique des hautes études, bogate w reprodukcje bizantyńskich rękopisów, założone w 1903 r. przez Gabriela Milleta (1867–1953), wybitnego historyka i archeologa. Do Berlina trafiły również dokumentacje głośnych wystaw w całości lub w części poświęconych malarstwu miniaturowemu: wielkiej wystawy z okazji tysiąclecia wcielenia Lotaryngii do Państwa wschodniofrankijskiego (*Jahrtausend-Ausstellung der Rheinlande*), zorganizowanej w 1925 r. w Kolonii i Aachen, czy urządzonej rok wcześniej w Madrycie wystawy hiszpańskiego malarstwa iluminowanego (*Exposición de Códices miniados Españoles*), na której zgromadzono rzadko pokazywane skarby, w tym z kolekcji Escorialu. Ważnym źródłem fotografii były wreszcie archiwa fotografów i wydawców specjalizujących się w projektach poświęconych dziełom sztuki i zabytkom (m.in. Bibliothèque photographique Giraudon w Paryżu i Bruckmann Verlag w Monachium).

Okolo jedną trzecią zasobu *Bildarchiv* stanowiły zdjęcia rękopisów ze zbiorów Biblioteki Państwowej. Od 1916 r. w spisie pracowników tej instytucji figurował fotograf: w pierwszych dziesięciu latach funkcję tę pełnił Eduard Kiewning (1843–1937)⁴³, znany dziś jako pionier fotografii barwnej i autor dokumentacji niemieckich kolonii w Afryce wykonanej na zlecenie Cesarskiego Urzędu Kolonialnego. Z Biblioteką Państwową był również związany chemik i teoretyk fotografii Erich Stenger (1878–1957), który w latach 1927–1934 kierował jej zbiorem dokumentów⁴⁴. Większość odbitek z *Bildarchiv* zostało jednak wykonanych przez trójkę bliżej nieznaną fotografów – Reinholda Kelma, Hedwigę von Staa i Hertę Busch – którzy zastąpili Kiewninga mniej więcej w tym samym czasie, w którym do zespołu gabinetu rękopisów dołączył Böckler⁴⁵. Berlińskie atelier fotograficzne mieściło się przy dziale rękopisów i obsługiwało kierowane doń liczne zamówienia. Böckler w swoim artykule wskazał przede wszystkim na Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, stowarzyszenie niemieckich historyków sztuki, które prowadziło m.in. szeroko zakrojony projekt

edytorski poświęcony niemieckiemu malarstwu iluminowanemu, oraz na Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, towarzystwo badawcze i wydawnicze angażujące czołowych niemieckich i austriackich paleografów, historyków i bibliotekarzy w edycję „Monumenta Germaniae Historica” – monumentalnej serii źródłowej poświęconej średniowiecznej historii Niemiec⁴⁶. Za sprawą tych zamówień, które zawsze obejmowały również egzemplarze obowiązkowe przeznaczone dla Działu Rękopisów, powiększał się zbiór klisz oraz *Bildarchiv*. Odbitki, zgodnie z powszechnie już wówczas przyjętą praktyką, miały ważne znaczenie konserwatorskie: kiedy było to możliwe, udostępniano je czytelnikom, chroniąc w ten sposób cenne rękopisy. Klisze – jak przyznawał Böckler – odgrywały kluczową rolę w kontaktach i wymianie z innymi instytucjami i archiwami fotograficznymi⁴⁷.

Bildarchiv był rozbudowywany w okresie, w którym w samych Niemczech oraz w wielu krajach zakładane były narodowe archiwa fotograficzne poświęcone zabytkom. Te samodzielne instytucje czy zakłady przy muzeach, bibliotekach, uniwersytetach, urzędach konserwatorskich i instytutach naukowych gromadziły specjalistyczne kolekcje zdjęć, organizowały kampanie fotograficzne, współpracowały przy wystawach, a przede wszystkim były ośrodkami naukowymi z prawdziwego zdarzenia, z którymi związane były szerokie międzynarodowe grona uczonych i instytucje. Niemieckim uniwersytetom, bibliotekom czy muzeom oraz powiązanym z nimi badaczom nie zawsze było jednak łatwo uczestniczyć w tej ponadnarodowej sieci kontaktów. Na tych relacjach ciążyła nieraz nieufność, na którą wpływ miała najpierw wojna i będące jej pokłosiem polityczne konflikty, a następnie rozwój i ugruntowanie się ideologii narodowego socjalizmu.

BILDARCHIV A BOJKOT NIEMIECKIEJ NAUKI

Niemiecka nauka od momentu wybuchu wojny przynajmniej do 1927 r. była wykluczana ze współpracy międzynarodowej kształtowanej przez państwa ententy⁴⁸.

43. *Jahresbericht der Königlichen Bibliothek zu Berlin für das Jahr 1915/16* (Berlin: Königlichen Bibliothek, s.a.), s. 41.

44. Rolf Sachsse, „Stenger Erich”, w: *Neue Deutsche Biographie*, t. 25 (Berlin: Duncker & Humblot, 2013), s. 249.

45. Por. spisy pracowników publikowane w „Jahresbericht der Preussischen Staatsbibliothek” za lata 1927–1939.

46. Böckler, „Das Bildarchiv der Preussischen Staatsbibliothek”.

47. Ibid.

48. Roswitha Reinbothe, *Deutsch als internationale Wissenschaftssprache und der Boykott nach dem Ersten Weltkrieg* (Berlin: De Gruyter, 2019); Brigitte Schroeder-Gudehus, *Les scientifiques*

Stała za tym nie tylko sytuacja polityczna i dyplomatyczna, lecz także inicjatywa samych badaczy i ich stowarzyszeń. Izolacja, która po zakończeniu wojny za sprawą przedsięwzięć międzynarodowych zyskała wymiar instytucjonalny, określana była mianem „bojkotu” i rozgrywała się we wszystkich oficjalnych przestrzeniach kontaktów. Union des associations internationales – założona w 1907 r. w Brukseli organizacja zrzeszająca towarzystwa naukowe na całym świecie, której celem była instytucjonalizacja oraz waloryzacja nauki w wymiarze światowym – po wojnie została odbudowana pod nowym szyldem. Utworzony w jej miejsce w 1919 r. Conseil international des recherches organizował ponadnarodowe kontakty naukowe w nowej sytuacji geopolitycznej, przy czym wykluczał ze swojego grona towarzystwa i uczonych z krajów, z którymi państwa ententy były w stanie wojny⁴⁹. Podobnie w pierwszych latach działalności CICI stronił od kontaktów z uczonymi i instytucjami niemieckimi. Choć z założenia kryteriami selekcji jego członków miały być dorobek i autorytet, a nie przynależność państwowa, to nawet nominacja Alberta Einsteina spotkała się z dużymi kontrowersjami właśnie ze względu na obywatelstwo uczonego⁵⁰. W tym okresie Niemcy nie były również zapraszane do udziału w kongresach międzynarodowych, a niemiecki przestał być uznawanym językiem kongresowym. Instytucjonalne praktyki siłą rzeczy rzutowały na indywidualne kontakty, a osobiste stosunki z niemieckimi uczonymi przez długi czas uważane były przez wielu za niemożliwe.

Bojkot nie spotkał się z jednakowym entuzjazmem we wszystkich krajach, a niemal od samego początku jego powojennej instytucjonalizacji pojawiały się liczne głosy, w szczególności wśród uczonych z państw neutralnych, które wzywały do oddzielenia nauki od polityki, a tym samym do normalizacji stosunków z instytucjami i badaczami niemieckimi. Ta w 2. połowie lat 20. postępowała również za sprawą projektów podejmowanych przez międzynarodowe organizacje (np. nie sposób było przeprowadzić ankiet odnoszących się

do warunków pracy naukowców czy do archiwów fotograficznych zabytków, pomijając tak duży i ważny kraj jak Niemcy)⁵¹. Znaczenie bojkotu i jego charakter były też różne w zależności od dziedziny wiedzy. W przypadku nauk technicznych i ścisłych, które miały przełożenie na gospodarkę i politykę, stosunek do kontaktów i wymiany z Niemcami był w wielu przypadkach bezkompromisowy. Na relacjach związanych z badaniem i ochroną rękopisów, w szczególności tych znajdujących się we francuskich zbiorach, oprócz ogólnej sytuacji politycznej ciążyło też instytucjonalne i osobiste zaangażowanie niemieckich uczonych nie tylko w projekty ochrony zabytków na okupowanych terytoriach w czasie wojny, lecz także – w równiejsi nie większej mierze – w powiązany z nimi oficjalny i propagandowy projekt rewindykacji zbiorów artystycznych i bibliotecznych zagarniętych z terenów Niemiec w okresie napoleońskim i niezwróconych po 1815 r. Ta oś francusko-niemieckiego sporu o dziedzictwo, istniejąca przez cały wiek XIX i 1. połowę XX stulecia, szczególnego znaczenia nabierała podczas konfliktów politycznych i zbrojnych: wojny francusko-pruskiej oraz dwóch wojen światowych⁵². W okresie Wielkiej Wojny to Królewska Biblioteka w Berlinie oraz związani z nią badacze – wspomniany już Hermann Degering oraz Paul Emil Jacobs (1868–1940) – kierowali poszukiwaniami, których celem była identyfikacja niemieckich starodruków i rękopisów we francuskich zbiorach⁵³. Choć projekty oficjalnego wystąpienia o restytucję zidentyfikowanych dzieł, a nawet o ich konfiskatę nie zostały zrealizowane, to z inicjatywy Degeringa i przy wsparciu Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Prus na łamach prasy popularnej oraz specjalistycznej ukazały się artykuły poświęcone tej kwestii⁵⁴. Ich wydźwięk wpisywał się w ówczesną francusko-niemiecką „wojnę” propagandową, w której zabytki i kultura odgrywały znaczącą rolę: przywołanie historii grabieży napoleońskich było bowiem ważną przeciwwagą dla zarzutów formułowanych w mocnych słowach również przez francuskich badaczy i pracowników instytucji kultury odnoszących

et la paix. La communauté scientifique internationale au cours des années 20 (Montréal: Presse de l'Université de Montréal, 2014).

49. Reinbothe, *Deutsch als internationale Wissenschaftssprache und der Boykott nach dem Ersten Weltkrieg*, s. 159–204.

50. Schroeder-Gudehus, *Les scientifiques et la paix*.

51. Ibid.

52. Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé. Les Biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, t. 1 (Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003), s. 269–312.

53. Ibid., s. 293–307.

54. Ibid., s. 302–304.

się do zniszczeń zabytków na froncie zachodnim⁵⁵. Propagandą naznaczone były również niektóre powojenne inicjatywy naukowe: wspomniana wyżej wystawa jubileuszowa zorganizowana w 1925 r. w Kolonii i w Aachen, na której pokazano i udokumentowano za pomocą fotografii m.in. cenne średniowieczne rękopisy iluminowane, odnosiła się do statusu niemieckiej części Nadrenii, zdemilitaryzowanej i czasowo okupowanej przez wojska alianckie na mocy traktatu wersalskiego.

Albert Böckler w swoim artykule wskazywał m.in. na problemy z zamówieniami w Archives Photographiques d'Art et d'Histoire w Paryżu, największej francuskiej kolekcji fotografii dokumentacyjnej. Kwestia czy, w jakim stopniu i w jakim zakresie międzynarodowe kontakty *Bildarchiv* pozostawały utrudnione czy wręcz zamrożone wymaga jednak dalszych badań oraz umieszczenia w szerszym kontekście naukowym, instytucjonalnym i politycznym. Niewątpliwie jest jednak to, że wojenne zaangażowanie niemieckich bibliotekarzy w zideologizowane projekty *Kunstschutz* musiało zaciążyć na odbudowie wzajemnych relacji i współpracy, w szczególności z badaczami i instytucjami francuskimi. Dobrym przykładem jest wspomniana wyżej kwestia francuskich i belgijskich starań o restytucję niemieckiej wojennej dokumentacji fotograficznej zabytków, w tym rękopisów. Negocjacje dotyczące klisz z kampanii belgijskiej, często znakomitej jakości (m.in. duży zespół zdjęć fotogrametrycznych wykonanych przez celujący w tego typu dokumentacji Königlich Preussische Messbildanstalt⁵⁶), rozpoczęły się tuż po zakończeniu wojny i stały się ważnym polem przywracania zerwanej współpracy między uczonymi i instytucjami z Belgii i Niemiec⁵⁷. Zbiór ten znajdował się wówczas na Uniwersytecie w Bonn, gdzie Paul Clemen (1866–1947), *spiritus movens* projektu *Kunstschutz* na obu frontach wojennych, był profesorem historii

sztuki. Dzięki nieformalnym kontaktom i współpracy Clemena z belgijskimi kustoszami i naukowcami zostały wykonane zespoły odbitek, które zasiły zbiory belgijskich muzeów, bibliotek i urzędów konserwatorskich. Same klisze miały początkowo trafić do konstytuującego się w Berlinie państwowego archiwum fotograficznego zabytków, wspomnianego Staatliche Bildstelle, ostatecznie jednak stały się przedmiotem oficjalnych negocjacji restytucyjnych, podczas których ustalono, że klisze zostaną odkupione przez Belgię i trafią do Musée de Cinquantenaire w Brukseli⁵⁸. Zupełnie inaczej potoczyły się losy wykonanej w Valenciennes niemieckiej dokumentacji fotograficznej, którą zainteresował się Henri Omont (1857–1940), kustosz Bibliothèque nationale, odpowiedzialny za oszacowanie strat bibliotek francuskich pod okupacją oraz za odbudowę ich zbiorów. Omont, posilkując się relacjami świadków, usiłował odtworzyć spis manuskryptów sfotografowanych pod kierunkiem Degeringa i Köhlera, a także – bezskutecznie – wciągnąć je na listę kolekcji i przedmiotów podlegających restytucji na podstawie zapisów traktatu wersalskiego⁵⁹. Przez wiele lat, wykorzystując drogi dyplomatyczne, próbował bez większych rezultatów ustalić miejsce przechowywania klisz⁶⁰. Omont, w odróżnieniu od swoich belgijskich kolegów, unikał w tym okresie bezpośrednich kontaktów z kustoszami Biblioteki Państwowej i między innymi w tym można upatrywać przyczyn porażki podjętych przez niego starań.

Kwestia przywrócenia zerwanych relacji z niemieckimi mediewistami, bibliotekarzami czy muzealnikami zaważyła również na różnym powojennym statusie kolekcji z obu niemieckich kampanii. Obie – za sprawą kontaktów osobistych i instytucjonalnych – tuż po wojnie zasiły zbiory wielu archiwów instytucjonalnych i podręcznych kolekcji uczonych⁶¹. O ile jednak

55. O francusko-niemieckiej wojnie propagandowej historyków sztuki i mediewistów zob. m.in. Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870–1933* (Paris: Éditions de la Maison de Sciences de l'Homme, 2014), s. 190–228.

56. Marie-Christine Claes, „Une campagne photographique à grande échelle”, w: *Le patrimoine de la Belgique vu par l'occupant*, s. 120–125.

57. Christina Kott, „Vers un héritage partagé: les «clichés allemands» après 1918”, w: *Le patrimoine de la Belgique vu par l'occupant*, s. 164–180.

58. Ibid. Dziś Musée Art et Histoire.

59. AUC Louvain, fonds Henri Omont, Inspecteur général des bibliothèques universitaires, départementales et municipales nr 63: Après la guerre. Commission allemande d'armistice.

60. Ibid.

61. Trafiły m.in. do archiwów fotograficznych Köhlera i Böcklera dziś przechowywanych w Fototece Zentralinstitut für Kunstgeschichte.

zdjęcia z kampanii belgijskiej, jak już o tym wspomniano, trafiły zarówno do zbiorów belgijskich, jak i niemieckich, o tyle te z kampanii francuskiej znalazły swoje miejsce tylko w niemieckich. Belgijsko-niemiecka umowa zawarta przy okazji zakupu klisz do Musée de Cinquantaenaire usankcjonowała ponadnarodowy status tej kolekcji, przyznając prawa autorskie zarówno niemieckim, jak i belgijskim instytucjom oraz ustalając wspólne dla obu zasady ich przyszłego wykorzystania⁶². Podczas gdy klisze z kampanii belgijskiej stały się podstawą belgijskich i niemieckich projektów i publikacji naukowych, te z kampanii francuskiej były domeną niemieckiej nauki: Omont wiele lat po zakończeniu wojny nadal skrupulatnie odnotowywał niemieckie publikacje, w których były one zamieszczane⁶³.

W NOWYM KONTEKŚCIE NARODOWYM:
„ZAPOMNIANA” FOTOTEKA KUSTOSZA
GALERII SZTUKI ŚREDNIOWIECZNEJ MUZEUM
NARODOWEGO W WARSZAWIE

W 1936 r. Albert Böckler snuł dalekosiężne plany rozwoju *Bildarchiv*, oparte na naukowej i instytucjonalnej współpracy. Zasób tej kolekcji miał być sukcesywnie wzbogacany o dorobek kampanii fotograficznych prowadzonych przez Uniwersytet w Marburgu czy Courtauld Institute of Art. Böckler wierzył, że zostaną pokonane trudności w kontaktach z takimi instytucjami, jak Archives Photographiques d'Art et d'Histoire⁶⁴. Trudno na tym etapie badań stwierdzić, czy na międzynarodowych kontaktach *Bildarchiv*, samej Biblioteki Państwowej oraz związanych z nią uczonych cieniem kładła się już wówczas sytuacja polityczna. Nie wiadomo też, jaki był ich charakter w następnych latach naznaczonych przez rozwój i ekspansję nazizmu we wszystkich sferach aktywności społecznej, również w nauce. Niewiele też wiadomo o działalności *Bildarchiv* w czasie II wojny światowej. Wydaje się, że Böckler,

podobnie jak w czasie I wojny⁶⁵, nie uczestniczył bezpośrednio w oficjalnych propagandowych projektach prowadzonych przez Bibliotekę Państwową⁶⁶, wśród których i tym razem znalazła się kwestia niezwróconych zbiorów z czasów napoleońskich⁶⁷. W 1941 r., w związku z nalotami na Berlin, rozpoczęła się – trwająca kilka lat – ewakuacja Biblioteki, w pierwszej kolejności obejmująca najcenniejsze zbiory, w tym rękopisy⁶⁸. Niewiele później Böckler został dyrektorem Kunstbibliothek w Berlinie, a stworzonego przez siebie archiwum fotograficznego i czytelnia Działu Rękopisów miał już nigdy nie zobaczyć. W 1946 r. zastąpił on wspomnianego Georga Leidingera w Bawarskiej Bibliotece Państwowej, a trudne zadanie rekonstrukcji berlińskich zbiorów rozproszonych w trzech różnych państwach, które wówczas nie utrzymywały ze sobą kontaktów dyplomatycznych, przypadło innym.

Jakie były wojenne losy *Bildarchiv*? W czytelni rękopisów Biblioteki Państwowej w Berlinie wśród podręcznych kartotek znajduje się szufladka „Verlorgerte Handschriften” – z fiszkami dokumentującymi miejsca przechowywania rękopisów przemieszczonych w czasie wojennej ewakuacji. Przy *Bildarchiv* umieszczono zapisek „Fischbach”, z którego należy wnosić, że zbiór został ewakuowany w 1944 r. razem z kolekcją czasopism biblioteki pruskiej do zamku książąt von Hessen w Fischbach (obecnie Karpniki) niedaleko Jeleniej Góry, gdzie utworzono wówczas jedną ze składnic dla kolekcji ewakuowanych z Berlina⁶⁹. Tym samym *Bildarchiv*, obok muzycznych rękopisów Mozarta i Bacha czy autografów Goethego, był wśród tych zbiorów Biblioteki Państwowej, które po wojnie znalazły się na terenach przyznanych Polsce na mocy umowy poczdamskiej. Obiekty znalezione w składnicach utworzonych w zamkach, klasztorach czy kościołach przede wszystkim na Dolnym Śląsku zostały przekazane przez Delegaturę Ministerstwa Oświaty do zbiorów

62. Kott, „Vers un héritage partagé: les «clichés allemands» après 1918”.

63. AUC Louvain, fonds Henri Omont, Inspecteur général des bibliothèques universitaires, départementales et municipales nr 63: Après la guerre. Commission allemande d'armistice.

64. Böckler, „Das Bildarchiv der Preussischen Staatsbibliothek”.

65. Böckler walczył wówczas w szeregach armii niemieckiej.

66. Jego nazwisko nie figuruje w opracowaniu poświęconym temu zagadnieniu. Zob. Cornelia Briel, *Beschlagnahmt, erpresst, erbeutet. NS-Raubgut, Reichstauschstelle Preussische Staatsbibliothek zwischen 1933 und 1945* (Berlin: Akademie Verlag, 2013).

67. Savoy, *Patrimoine annexé*.

68. O ewakuacji zbiorów Biblioteki zob. Werner Schochow, *Bücherschicksale. Die Verlagerungsgeschichte der Preussischen Staatsbibliothek. Auslagerung, Zerstörung, Entfremdung, Rückführung* (Berlin: De Gruyter, 2003).

69. Ibid., s. 150–152.

powierzonych pieczy Biblioteki Jagiellońskiej. W zachowanej dokumentacji tych działań nie ma jednak żadnego odniesienia do *Bildarchiv*⁷⁰. Przypuszczalnie, pomimo dużych rozmiarów tej podręcznej kolekcji, pominięto ją w wojennej (niemieckiej) i powojennej (polskiej) zbiorczej ewidencji transportu, na który składały się głównie czasopisma. Przy obecnym stanie badań losy berlińskiego archiwum fotograficznego po 1944 r. mogą być zatem tylko przedmiotem domysłów. Co więcej, nie wiemy, w jakich okolicznościach i kiedy fototeka trafiła do MNW, gdzie nie została ani odnotowana, ani zinwentaryzowana. Domyślać się jednak możemy, że nastąpiło to w pierwszych latach po zakończeniu wojny. Po pierwsze – *Bildarchiv* nie figuruje w szczegółowej ewidencji Biblioteki Jagiellońskiej odnoszącej się do „Berlinki”⁷¹. Być może zatem nigdy tam nie trafił, a skrzynie z fotografiami zostały przewiezione bezpośrednio do Warszawy. Po drugie – do MNW w tych latach wysyłane były „poniemieckie” archiwa fotograficzne zabytków i dzieł sztuki (m.in. zbiór negatywów Urzędu Konserwatora Zabytków w Królewcu, archiwum Urzędu Konserwatora Śląskiego we Wrocławiu, kolekcja fotografii Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych). Część z tych zbiorów została przekazana do założonego w 1949 r. Państwowego Instytutu Sztuki⁷², do którego przeznaczono również archiwum fotograficzne Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków i w którym utworzono fototekę odnoszącą się do polskich zabytków (w dawnych i obecnych granicach państwa). Część – jak kolekcja Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych – włączona została do zbiorów ikonograficznych MNW. *Bildarchiv* natomiast w nieznanych okolicznościach stał się kolekcją podręczną Tadeusza Dobrzeńskiego (1914–1999), zatrudnionego w Muzeum od 1945 r. kustosza Galerii Sztuki Średniowiecznej, który przeznaczył dlań pomieszczenie w rzadko odwiedzanych lokalach magazynowych, wyposażając je w specjalne regały zamówione na ten cel.

Czy polscy muzealnicy wiedzieli, z jaką kolekcją mieli do czynienia, i znali jej historię? W 1936 r. w „Przeglądzie Bibliotecznym” ukazało się streszczenie

artykułu Böcklera o *Bildarchiv*⁷³. Nawet jeśli tekst ten nie był znany powojennym użytkownikom nieformalnej fototeki kustosza Galerii Sztuki Średniowiecznej, to sama pierwotna forma organizacji zdjęć oraz ich opisu raczej nie pozostawiała wątpliwości co do ich pochodzenia. Fotografie w kilku różnych formatach były naklejone na kartony i uporządkowane w pudełkach wedle miejsca przechowywania zreprodukowanych rękopisów. Seria zdjęć składająca się na dokumentację danego manuskryptu poprzedzona była kartonem z jego opisem w języku niemieckim. Większość kartonów poza opisem danego ujęcia zaopatrzona była w pieczęć Biblioteki Państwowej lub tej instytucji, z której została zamówiona. Podkreślić należy, że dająca się dziś odtworzyć pierwotna organizacja zbioru – od wymiarów kartonów i zdjęć, po techniki ich opisu oraz ewakuowaną wraz z fototeką i zachowaną po dziś dzień jego kartoteką – w pełni pokrywa się ze szczegółową charakterystyką *Bildarchiv* zamieszczoną we wzmiankowanym artykule w „Zentralblatt für Bibliothekswesen”. Ponadto z łatwością można zidentyfikować składające się nań najważniejsze zespoły fotografii wymienione przez Böcklera. Wreszcie cztery szufladki z kartoteką *Bildarchiv* niewątpliwie należały niegdyś do zachowanej w Berlinie przedwojennej kartoteki Działu Rękopisów Biblioteki Państwowej (zgadza się nawet charakter pisma).

Wraz z odejściem Dobrzeńskiego na emeryturę *Bildarchiv* stał się bezużyteczny, a jego historia i pochodzenie uległy zatarciu. Nieliczni kustosze świadomi jego istnienia mieli mgliste pojęcie o zawartości, wartości naukowej i historii zbioru, a nawet podawali w wątpliwość jego berlińską proveniencję, twierdząc, że fototeka pochodzi raczej z bliżej nieokreślonej instytucji wrocławskiej⁷⁴. Ważną i wymagającą dalszych badań okolicznością tego „zapomnienia” jest niewątpliwie stopniowa zmiana, jaka zachodziła po wojnie w metodologii badań nad rękopisami. Oryginalne partytury Mozarta czy autografy Goethego były unikatowe i powszechnie uznawane za dziedzictwo, a *Bildarchiv* składał się z reprodukcji, które

70. Ibid. Zob. też: Jarosław Robert Kudelski, „Składnice zbiorów Pruskiej Biblioteki Państwowej na Dolnym Śląsku w czasie II wojny światowej”, *Saeculum Christianum* 23 (2016), s. 272–273.

71. Biblioteka Jagiellońska, Dział Rękopisów, *Informacja o zbiorach berlińskich*.

72. Obecnie Instytut Sztuki PAN.

73. „Przegląd czasopism”, *Przegląd Biblioteczny* 10 (1936), s. 116–117.

74. Na temat *Bildarchiv* rozmawiałam z ówczesnym kuratorem Antonim Ziembą i kustoszką Działu Sztuki Średniowiecznej MNW Małgorzatą Kochanowską-Reiche.

w większości przypadków można było znaleźć gdzie indziej, odtworzyć. Wraz z upływem czasu i rozwojem nowych technologii reprodukcyjnych traciły one na znaczeniu naukowym. Jak już wspomniano, *Bildarchiv* jest jednym z kilku tego typu zbiorów zainicjowanych w dwudziestolecie międzywojennym przy działach rękopisów czołowych europejskich i amerykańskich bibliotek narodowych, uniwersyteckich i badawczych. Te podręczne kolekcje współcześnie nie odgrywają już dawnej roli naukowej: niektóre z nich z przestrzeni czytelnicy i bibliotek podręcznych przeniesiono do oddległych magazynów, a nawet innych działów (fotograficznych i ikonograficznych).

ARCHIWA FOTOGRAFICZNE I ROZWÓJ HISTORII SZTUKI PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ

W 1946 r. z inicjatywy Instytutu Szwedzkiego w Rzymie związane zostało stowarzyszenie włoskich i zagranicznych stacji oraz instytutów badawczych działających w tym ośrodku (Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte a Roma). Miało ono oficjalną drogą dyplomatyczną zabiegać o odbudowę niemieckich instytutów naukowych oraz o restytucję ich zbiorów zabezpieczonych na czas wojny na terenie Niemiec, a tuż po jej zakończeniu pozostających w gestii aliantów. Chodziło o instytuty założone w Rzymie i we Florencji jeszcze w XIX w. (Deutsches Archäologisches Institut in Rom, Deutsches Historisches Institut in Rom i Bibliotheca Hertziana w Rzymie oraz Kunsthistorisches Institut we Florencji), a także o stworzone w ich ramach kolekcje badawcze. Te instytucje oraz ich zasoby odgrywały przed wojną ważną rolę w międzynarodowym środowisku naukowym w Italii, które, powołując się na ponadnarodowe znaczenie zbiorów, skutecznie upominało się o ich restytucję i odbudowę⁷⁵. W ten sposób ze składnicy w Offenbach wraz z księgozbiorem Kunsthistorisches Insitut przewieziono zostało do Florencji i ponownie udostępnione publiczności jedno z najważniejszych niemieckich archiwów fotograficznych historii sztuki⁷⁶. Nadana wówczas tej instytucji nowa nazwa Biblioteca Internazionale di Storia dell'Arte

(Międzynarodowa Biblioteka Historii Sztuki) oraz fakt, że jej odbudowa była możliwa za sprawą finansowania przez UNESCO, świadczą o ciągłości idei internacjonalizmu naukowego i przypisywanego księgozbiorem badawczym (w tym fototekom) ponadnarodowego znaczenia dla rozwoju nauki i ochrony dziedzictwa.

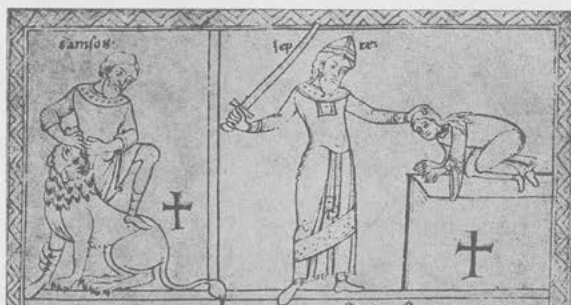
Bildarchiv – obejmujący kilkadziesiąt tysięcy reprodukcji fotograficznych i kolejne tysiące najwyższej jakości kopii kserograficznych rękopisów przechowywanych w najważniejszych światowych bibliotekach i kolekcjach prywatnych – miał potencjał porównywalny do fototeki Kunsthistorisches Institut i w innych okolicznościach z powodzeniem mógłby stać się zaczątkiem odbudowy zinstytucjonalizowanej współpracy międzynarodowej na polu badań nad światowym dziedzictwem rękopiśmiennym. W powojennej historii tego zbioru zabrakło jednak głosu środowiska uczonych, które by się o niego upomniało z uwagi na jego znaczenie i potencjał. Podczas gdy o wyjaśnienie losów cennych berlińskich rękopisów czy rysunków, które przez kilkadziesiąt lat od zakończenia II wojny były ukryte w Bibliotece Jagiellońskiej, wytrwale dopominali się badacze z całego świata, to o fototekę Biblioteki Państwowej nie pytał nikt. W Berlinie pamięć o *Bildarchiv* uległa zatarciu tuż po wojnie. Jego twórca nigdy nie wrócił do byłej już stolicy Niemiec, podobnie jak większość badaczy, którzy przed wojną korzystali z jego zasobów. Do *Bildarchiv* nie ma żadnych odniesień w powojennych raportach bibliotek w Berlinie Zachodnim i Wschodnim, które powstały na bazie części zachowanych zbiorów Biblioteki Państwowej, nie jest on również wzmiankowany w pracach poświęconych rekonstrukcji jej wojennej i powojennej historii⁷⁷.

Choć powojenne losy *Bildarchiv* i fototeki Kunsthistorisches Institut należy uznać za skrajnie odmienne, nie oznacza to jednak, że „zapomniana” niemiecka kolekcja zupełnie straciła wówczas na swoim znaczeniu i potencjale. Wręcz przeciwnie. Był to zbiór znany co prawda nielicznym polskim historykom sztuki (z jego zasobów oprócz Dobrzeńckiego mieli korzystać Piotr Skubiszewski, Jerzy Gądomski i Lech Kalinowski),

75. Frederick Whitling, „Relative Influence. Scholars, Institutions and Academic Diplomacy in Post-War Rome: the Case of German Libraries”, *The International History Review* 33, nr 4 (2011), s. 645–668.

76. Jego opis figuruje już w repertorium archiwów fotograficznych wydanych przez UNESCO.

77. Kopie maszynopisów powojennych sprawozdań obu bibliotek dostępne są w czytelni Działu Rękopisów Staatsbibliothek zu Berlin. Opracowania wojennej i powojennej historii Biblioteki Publicznej zob. Schochow, *Bücherschicksale*; Briel, *Beschlagnahmt, erpresst, erbeutet*.



46. Samson walczący z lwem, *De laudibus sanctae crucis* z lat 1170–1185, Biblioteka Państwowa w Monachium.

Wg Roskire



47. Procesja ze zwłokami świętego Amandy, *Vita sancti Amandi* z w. XI, Biblioteka Miejska w Valenciennes.

2 Ilustracje do artykułu Lecha Kalinowskiego *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich* w monografii *Drzwi Gnieźnieńskie* pod red. Michała Walickiego, t. 2 (Wrocław 1959), s. 44

jednak intensywnie konsultowany⁷⁸. Według słów Stanisława Lorentza „olbrzymi zbiór poniemiecki fotografii miniatur rękopisów z różnych bibliotek europejskich” był unikalnym warsztatem naukowym⁷⁹. Wpływ tej nieformalnej fototeki na polską historię sztuki wymaga zbadania. Można jednak wysunąć przypuszczenie, że wobec niemożności podróżowania, ubóstwa

przetrzebionych przez wojnę i wybiórczo uzupełnianych księgozbiorów oraz kolekcji naukowych, a także utrudnionych kontaktów z nauką zachodnią zbiór ten musiał mieć dla polskich badaczy niebagatelne znaczenie. Wstępna kwerenda wykazała, że *Bildarchiv* był ważnym elementem warsztatu Dobrzeńckiego: kartony z fotografiami znaleziono w jego spuściźnie

78. Za te informacje dziękuję Małgorzacie Kochanowskiej-Reiche.

79. Stanisław Lorentz, „Tadeusz Dobrzeńcki – w 45-lecie pracy naukowej w Muzeum Narodowym w Warszawie”, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 36 (1992), s. 8.

(przechowywanej w MNW), a same zdjęcia reprodukowane były w publikowanych przezeń artykułach. Zdjęcia z *Bildarchiv* w swoich pracach publikował również m.in. Lech Kalinowski (il. 2). Co jednak ważniejsze, wydaje się, że znaczenie *Bildarchiv* dla polskich historyków sztuki wykaczało znacznie nie tylko poza repertorium trudno wówczas dostępnych ilustracji, lecz także poza badania nad malarstwem miniaturowym. Choć konieczne jest przeprowadzenie pogłębionych badań, można zaryzykować tezę, iż to dostęp do *Bildarchiv* mógł przyczynić się do rozwoju badań ikonograficznych prowadzonych przez polskich historyków sztuki, których prace zyskały rozgłos międzynarodowy.

Powojenne nieformalne archiwum fotograficzne w podziemiach MNW trudno zestawić z fototeką Kunsthistorisches Institut, rozbudowywaną i udośćnianą w ramach Biblioteca Internazionale di Storia dell'Arte. Zasadne wydaje się jednak inne porównanie: czy znaczenie *Bildarchiv* dla rozwoju polskiej historii sztuki nie jest w pewnym sensie zbieżne z rolą przypisaną tej kolekcji przez jej niemieckich twórców, którzy w trudnych warunkach kryzysu gospodarczego, izolacjonizmu i bojkotu niemieckiej nauki usiłowali za pośrednictwem archiwum fotograficznego odbudować międzynarodowy status Biblioteki Państwowej i jej zbiorów, podkreślić znaczenie prowadzonych w jej ramach badań nad rękopisami, a także przywrócić przerwane kontakty z instytucjami i uczonymi z innych krajów?

Przy dzisiejszym stanie badań trudno jest stwierdzić, czy *Bildarchiv* zyskał przed wojną status naukowy podobny florenckiej fototece. Niewątpliwie jednak, nawet jeżeli istnienie tej kolekcji w polskich zbiorach zostałoby po wojnie oficjalnie ogłoszone, ze względu na zupełnie inną sytuację geopolityczną jej ówczesne losy – podobnie jak „Berlinki” – raczej nie potoczyłyby się inaczej. W złożonej historii tego dziedzictwa niezwykle ważny jest natomiast okres po rewolucji demokratycznej w Polsce i zjednoczeniu Niemiec, kiedy to oba narody i państwa układały swoje relacje na nowo, a wśród poruszanych kwestii była również przyszłość zbiorów berlińskich przechowywanych w Krakowie. Polscy i niemieccy intelektualiści zrzeszeni w Grupie Kopernika wysunęli wówczas projekt w duchu powojennego internacjonalizmu naukowego. W ich zamyśle

„Berlinka” miała stać się podstawą ponadnarodowej europejskiej współpracy kulturalnej i naukowej, zinstytucjonalizowanej w Fundacji Europejskiego (lub Środkowoeuropejskiego) Dziedzictwa Kulturowego, którą współtworzyłaby Pruska Fundacja Dziedzictwa Kulturowego wraz z polskimi i niemieckimi instytucjami nauki i kultury⁸⁰. Podobne postulaty co jakiś czas wysuwane są przez uczonych i intelektualistów z obu krajów, ze względów politycznych pozostają jednak wyłącznie w sferze projektów. Czy odkrycie *Bildarchiv* może dać asumpt do ponownego rozpatrzenia tych ważnych pomysłów? Czy ich hipotetyczna realizacja w kilkadziesiąt lat po zakończeniu wojny, w nowych warunkach geopolitycznych, wobec zmian, jakie zaszły w nauce, w kulturze czy pojmowaniu dziedzictwa, ma jeszcze sens?

Ponadnarodowy wysiłek uczonych sprawił, że w trudnej powojennej sytuacji we Włoszech zostały zachowane ciągłość i znaczenie niemieckiej nauki, jej instytucji i zbiorów. Działalność niemieckich instytutów w Rzymie i we Florencji po dziś dzień bujnie się rozwija, zawsze w odpowiedzi na nowe wyzwania badawcze i zawsze w oparciu o współpracę międzynarodową. Kunsthistorisches Institut nie jest już dzisiaj tylko jednym z najważniejszych centrów badań nad sztuką Italii, ale również nad globalną historią sztuki, a niebagatelną rolę w jego działalności odgrywa archiwum fotograficzne. Odkrycie, waloryzacja i zbadanie *Bildarchiv* oraz innych niemieckich archiwów fotograficznych w polskich zbiorach niesie zatem ze sobą ogromny potencjał. Leżący u ich podstaw i wciąż aktualny duch internacjonalizmu naukowego może stać się – w moim przekonaniu – przede wszystkim fundamentem nowego i ważnego otwarcia w polsko-niemieckiej/niemiecko-polskiej współpracy naukowej i kulturalnej, a także innego spojrzenia na zagadnienie polsko-niemieckiego/niemiecko-polskiego dziedzictwa, w tym do rewizji historii i znaczenia powojennych nacjonalizacji. Przeprowadzona w tym artykule wstępna analiza *Bildarchiv* dotyka bowiem ważnej i wymagającej pogłębionych badań problematyki wpływu, jaki znacjonalizowane niemieckie kolekcje naukowe (księgozbiory, archiwa fotograficzne, kolekcje diapozytywów itp.) i zawarte w nich idee uniwersalistyczne wywarły na rozwój polskiej historii sztuki i szerzej – polskiej nauki i kultury.

80. Wierczyńska, „The Polish-German Cultural Heritage Relationship in 1990–2019 – Main Controversies and Areas of Progress”, s. 240.

POSTSCRIPTUM

Na *Bildarchiv* natrafiłam w 2018 r., kiedy byłam zatrudniona jako specjalista ds. badań proveniencyjnych w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wspólnie z głównym inwentaryzatorem oraz głównym konserwatorem podjęłam wówczas ponowne starania w celu zespolenia, zabezpieczenia, zinwentaryzowania i zbadaania proveniencji zbioru. Naszym zamiarem było jak najszybsze przekazanie go do zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej. Wysiłki te zostały jednak powstrzymane przez ówczesnych decydentów MNW, mnie zaś wprost polecono zaprzestanie prowadzenia badań proveniencyjnych. Fototeka – za sprawą determinacji głównego inwentaryzatora – została zewidencjonowana i przekazana do Działu Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej dopiero pięć lat później, ja zaś mogłam powrócić do przerwanych badań jedynie po zakończeniu współpracy z MNW.

BIBLIOGRAFIA

- Böckler, Albert. „Das Bildarchiv der Preussischen Staatsbibliothek”. *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 53, nr 3 (1936): 134–142.
- Briel, Cornelia. *Beschlagnahmt, erpresst, erbeutet. NS-Raubgut, Reichstauschstelle Preussische Staatsbibliothek zwischen 1933 und 1945*. Berlin: Akademie Verlag, 2013.
- Crawford, Elizabeth. *Nationalism and Internationalism in Science, 1880–1939. Four Studies of the Noble Population*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Die Fotografie und ihre Institutionen. Von der Lehrsammlung zum Bundesinstitut*. Redakcja Anja Schürmann, Kathrin Yacavone. Berlin: Reimer, 2024.
- Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven*. Redakcja Julia Bärnighausen, Costanza Caraffa, Stefanie Klammer, Franka Schneider, Petra Wodtke. Bielefeld: Kerber, 2020.
- Jakubowski, Andrzej. „Dziedzictwo kulturowe w stosunkach polsko-niemieckich w świetle norm i doktryny prawa międzynarodowego”. W: *Problemy prawne w stosunkach polsko-niemieckich u progu XXI wieku*, redakcja Władysław Czapliński, Bernard Łukańko, 247–291. Warszawa: Scholar, 2009.
- Kłudkiewicz, Kamila. „The History and Role of the Institute of Art History Photo Archive in the 100 Years of Research and Education in Poznań. General Characteristics and the Result of Preliminary Research”. *Krzysztofor. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa* 37, 2019: 59–68. <https://doi.org/10.32030/KRZY.2019.04>.
- Wstępne potwierdzenie i odtworzenie proveniencji i historii *Bildarchiv* było możliwe w ramach Freiraum Fellowship Zentralinstitut für Kunstgeschichte (2023), a jego analiza przez pryzmat kształtowania się międzynarodowej współpracy na polu nauki i ochrony zabytków – dzięki udziałowi w projekcie *Kunstschutz im Ersten Weltkrieg und die Kunst- und Kulturhistoriographie in Ostmitteleuropa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Akteure–Netzwerke–Konzepte* (2021–2024), finansowanym przez Polsko-Niemiecką Fundację na Rzecz Nauki. Chciałam w tym miejscu podziękować Iris Lauterbach, Christianowi Fuhrmeisterowi, Wolfgangowi Augustynowi, Beate Störckuhl, Elizabeth Edwards, Piotrowi Jamskiemu, Nawojce Cieślińskiej-Lobkowicz, Agacie Wolskiej, Marcie Bienias, Małgorzacie Kochanowskiej-Reiche, Andrzejowi Jakubowskiemu oraz Jane Milosch za ich cenne uwagi i wskazówki.
- Kłudkiewicz, Kamila. „Spuścizna niemiecka, kierunek polski. Zbiór reprodukcji Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim”. *Artium Quaestiones* 33 (2022): 135–161. <https://doi.org/10.14746/aq.2022.33.6>.
- Köhler, Wilhelm. „Albert Böckler 23 I 1892–5 VII 1957”. *Kunstchronik* 12, nr 6 (1959): 169–173.
- Kott, Christina. *Préserver l’art de l’ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées 1914–1918*. Bruxelles: Peter Lang Verlag, 2006.
- Kudelski, Jarosław Robert. „Składnice zbiorów Pruskiej Biblioteki Państwowej na Dolnym Śląsku w czasie II wojny światowej”. *Saeculum Christianum* 23 (2016): 263–275.
- Lemoine, Colin. „Photographie et cinéma chez Henri Focillon: illustrer, sérier, diffuser et enseigner. La renouvellement d’une discipline”. *Revue d’Art Canadienne / Canadian Art Review* 31, nr 1–2 (2006): 55–63. <https://doi.org/10.7202/1069623ar>.
- Lorentz, Stanisław. „Tadeusz Dobrzeński – w 45-lecie pracy naukowej w Muzeum Narodowym w Warszawie”. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 36 (1992): 6–9.
- Manikowska, Ewa. „Visualising the Eastern Front: Heimatschutz and Survey Photography During the First World War”. *Acta Poloniae Historica* 113 (2016): 113–137. <https://doi.org/10.12775/APH.2016.113.05>.
- Manikowska, Ewa, Aleksandra Fedorowicz-Jackowska, Kamila Kłudkiewicz, Wojciech Walanus, i Marzena Woźny. *Porządek dziedzictwa w XIX wieku. Polskie pojęcia i wyobrażenia*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2023.

- Masanori, Tsukamoto. „La photographie dans l'oeuvre critique de Paul Valéry”. *Textimage* 8 (2017). Dostęp 1 lipca 2024. https://www.revue-textimage.com/13_poesie_image/tsukamoto1.html.
- Matyssek, Angela. *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*. Berlin: De Gruyter, 2009.
- Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München*. Redakcja Georg Leidinger. München: Riehn & Reusch, t. 6–9, 1921–1928.
- Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München*. Redakcja Georg Leidinger. München: Riehn & Tietze, t. 1–5, 1912–1914.
- Passini, Michela. *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870–1933*. Paris: Éditions de la Maison de Sciences de l'Homme, 2014.
- Le patrimoine de la Belgique vu par l'occupant. Un heritage photographique de la Grande Guerre*. Redakcja Christina Kott, Marie-Cristine Claes. Brussels: Maison CFC, 2018.
- Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Redakcja Costanza Caraffa. Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2011.
- Pietro Toesca e la fotografia*. Redakcja Paola Callegari, Edith Gabrielli. Milano: Skira Editore, 2009.
- Prusy Wschodnie – dokumentacja historycznej prowincji. Zbiory fotograficzne dawnego urzędu Konserwatora Zabytków w Królewcu*. Redakcja Jan Przykowski. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2006.
- Reinbothe, Roswitha. *Deutsch als internationale Wissenschaftssprache und der Boykott nach dem Ersten Weltkrieg*. Berlin: De Gruyter, 2019.
- Renoliet, Jean-Jacques. *L'UNESCO oubliée, la Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919–1946)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1999.
- Sachsse, Rolf. „Stenger Erich”. W: *Neue Deutsche Biographie*, t. 25, 249. Berlin: Duncker & Humblot, 2013.
- Savoy, Bénédicte. *Patrimoine annexé. Les Biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, t. 1. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003.
- Schochow, Werner. *Bücherschicksale. Die Verlagserungsgeschichte der Preußischen Staatsbibliothek. Auslagerung, Zerstörung, Entfremdung, Rückführung*. Berlin: De Gruyter, 2003.
- Schroeder-Gudehus, Brigitte. *Les scientifiques et la paix. La communauté scientifique internationale au cours des années 20*. Montréal: Presse de l'Université de Montréal, 2014.
- Science in the Archives. Past, Present, Futures*. Redakcja Lorraine Daston. Chicago–London: University of Chicago Press, 2017.
- Trebnia-Stasz, Stanisława. „Lud zdolny do życia”. *Górale podhalańscy w oczach niemieckiego okupanta*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Liber Pro Arte, 2019.
- UNESCO Répertoire International des archives photographiques des oeuvres d'art*. Paris: Dunod, 1950.
- Vrdoljak, Ana Filipa, i Lynn Meskell. „Intellectual Cooperation Organisation, UNESCO and the Culture of Conventions”. W: *The Oxford Handbook of International Cultural Heritage Law*, redakcja Ana Filipa Vrdoljak, Francesco Francioni, 15–17. Oxford–New York: Oxford University Press, 2020.
- Walanus, Wojciech. *Kraków 1940. Kampania fotograficzna Staatliche Bildstelle*. Kraków: Universitas, 2017.
- Whitling, Frederick. „Relative Influence. Scholars, Institutions and Academic Diplomacy in Post-War Rome: the Case of German Libraries”. *The International History Review* 33, nr 4 (2011): 645–668.
- Wierczyńska, Karolina. „The Polish-German Cultural Heritage Relationship in 1990–2019 – Main Controversies and Areas of Progress”. *Santander Art and Culture Law Review* 4, nr 2 (2018): 221–250. <https://doi.org/10.4467/2450050XSNNR.18.025.10379>.
- Żółtowski, Michał. *Zbiory Biblioteki Pruskiej w Polsce. Studium przypadku*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

SUMMARY

The Forgotten Photo Library of the Manuscript Department of the Prussian State Library: Investigating German Photographic Archives in Polish Collections
by Ewa Manikowska

The focus of this article is the photographic archive (*Bildarchiv*) of the Manuscript Department of the former Prussian State Library. This reference collection, stored since the end of the Second World War at the National Museum in Warsaw, was recently rediscovered during the modernisation of the museum's spaces. Drawing on an extensive article by the librarian and art historian Albert Böckler, published in 1936 in the „Zentralblatt für Bibliothekswesen”, this article reconstructs the origins, the complex history, meanings and uses of the *Bildarchiv*. In particular, it situates

the collection within a network of institutional and professional exchanges and collaborations, as well as the intricate geopolitical landscape of the interwar period. It also examines the wartime and postwar history of a collection that was transferred to present-day Poland and detached from its original cultural and research context. Comprising tens of thousands of reproductions of illuminated manuscripts from European, American and Russian public libraries, ecclesiastical institutions and private collections, the archive for several decades served as an informal reference collection for a number of prominent Polish art historians. This article demonstrates that the *Bildarchiv* fulfilled similar functions in Warsaw as it had earlier in Berlin. In interwar Germany and postwar Poland, both marked by economic crises and limited international contacts, it became a vital tool for scholars seeking to restore the international standing of their research. Furthermore, the article posits that the informal archive may have contributed to the prominence of iconographic research within Polish art history. The *Bildarchiv* is one of many photographic archives of former German memory institutions, voluntary societies, and individuals that, as a result of the Second World War, are now in the holdings of Polish museums and libraries. Its analysis in this article also serves as a starting point for a broader examination of this neglected heritage.

BIOGRAPHICAL NOTE

Ewa Manikowska is an art and cultural historian currently associate professor at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. She has both an academic and a museum curriculum, having worked, among other roles, as a provenance research expert in the National Museum in Warsaw (2016–2020). Her research interest focus on collecting, museum and library history, cultural heritage, history of photography, and provenance research.

NOTA BIOGRAFICZNA

Ewa Manikowska – historyk sztuki i kultury, muzealnik. Od 2004 r. pracuje w Instytucie Sztuki PAN; przez wiele lat związana z Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie od roku 2016 do 2020 była specjalistką ds. badań proveniencyjnych. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na problematyce kolekcjonerstwa, historii muzeów i bibliotek, dziedzictwa kulturowego, historii fotografii i badań proveniencyjnych.